المبحث الثاني

دلالة إيقاع أنماط القافية

بعد أن تناول البحث القافية من حيث الإطلاق والتقييد والجمع بينهما في النص الواحد، وما يقدمه من تنوع وحرية للشاعر، إلاّ أنّ شعر التفعيلة لم يكتف بهذا فحسب بسبب طلاقته وتلقائيته المبدعة، إذ تعددت أنماط القافية ولم تلتزم بحرف روي واحد على طول النص، بل يتغير تبعاً لما تقتضيه تجربة الشاعر وأفكاره، فغدت القافية الجديدة هي أفضل كلمة يمكن أن تكون محققة للإيقاع والمعنى معاً. وهذه القافية التي أصبحت جزءاً من الإيقاع الكلي للنص، تقوم بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى النص ككل لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده، كما كان في القصيدة التقليدية [1].

ومع ذلك فإنها لم تعد تكتفي بهذه الوظيفة الجمالية وطابع التماثل الصوتي أو الخطي فحسب، بل تجاوزت ذلك كثيراً لتشمل وظيفتين مهمتين هما: الوظيفة المبدعة التي تراعي علاقتها بالفكرة الشعرية، والوظيفة الإيقاعية المحرِّكة التي تدرس علاقة القافية بحركة النص وارتجاجه [2].

إذ إنّ تعدد وظائف القافية وخصائصها مرتبط "بتعدد أنماطها والتي اتسمت في معظم استخداماتها بغنى دلالي يقدم مستويات جديدة في الأداء، وذلك بسبب الحرية في استخدامها أو تغييبها، مما ينفي صفة الاضطرار ويقصر الاستخدام التقفوي فيها على الحاجة الفعلية فحسب"[3]. وهذا ما يمنحها قيمة دلالية أكثر من تقفوية القصائد التقليدية. إذ إنّ ثورة الشعر الحديث لم تكن ضد القافية تحديداً، بل كانت ثورتهم ضد نمطية القافية ورتابتها فغدت القافية في الشعر أنماطا متعددة [4].

ومن خلال استقراء شعر محمد صابر عبيد استطاع البحث أن يسجل استخدام الشاعر لأنماط تقفوية مختلفة، يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

1- نمط القافية الموحدة "البسيطة" :

وهو من أنماط القافية التي تعد امتداداً للنظام التقفوي في القصيدة التقليدية، والذي يقوم على قافية واحدة على طول القصيدة من أولها إلى آخرها"وقد تكون

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 118. ؛ والحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 261.
(2) ينظر: اللغة الشعرية: 84.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 101.
(4) ينظر: دير الملاك: 331.؛ و الإيقاع في شعر شاذل طاقة، شروق خليل إسماعيل، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، كلية التربية، جامعة الموصل، 2002: 64.

المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل استئثاراً بهذا الاستخدام، وذلك لأنّ الروح الفنية مازالت هي المهيمنة،كما أنّ روح التمرد والانفلات من قيود الشكل مازالت في بدايتها. وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أنّ بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد،وهي لذلك لا تحتفظ إلاّ بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاس والنغم"[1].

يمكننا أن نميز ثلاثة أنواس من هذه القافية وهي:

أولاً: القافية السطرية المتراسلة:

لقد غير شعر التفعيلة الشكل الشعري القائم على نظام البيت الشعري المكون من (الصدر و العجز) وإحلال السطر الشعري بديلاً عنه في بنية القصيدة الحديثة، ونعني به " بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطراً من القصيدة...هذه البنية مكتفية بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقياً بباقي الجزئيات وتتفاعل معها "[2].

فالقافية السطرية المتراسلة تمثل أبسط أنواس التقفية، إذ إنها تقوم على تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري. قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاس فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر الشعري أساساً لها [3].

وكأنموذج على هذا النوس من القافية السطرية المتراسلة نأخذ المقطع الرابع من نص (ويصدق الوعد)[4]، يقول فيه:

جلستَ في عُرفِ الردى تلفّكَ الأشياءْ
تلفّكَ الشوارعُ الناهضةُ العمياءْ
يلفّكَ الرجالُ والنساءْ
يلفّكَ النداءْ
وترتقي سلّمَ ليلِ العالمِ المرئيّ
أخذاً.. وعطاءْ
من دون هوسٍ أو رجاءْ
يرتقي في صدرك العالي هواءْ
ليدخل المعقلَ من أسفله ويخنق الوباءْ
وينشر الأضواءْ
وتصعد الروحُ إلى الذرى

---

(1) القصيدة العربية الحديثة: 101.
(2) الشعر العربي المعاصر: 108.
(3) ينظر:القصيدة العربية الحديثة: 102.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحرب": 96. وينظر: النصوص(وداس:183، نظرية: 18، لوعة:193).

ويصعد المسكُ إلى السماءْ

تأتي القوافي هنا متلاحقة متسارعة على مستوى التتابع السطري لترسم نمطاً من الإيقاس المتكرر الذي ولَّدَ إيقاعاً نغمياً عبر الأسطر الشعرية اضطلع بدوره في إثراء الموسيقى فيها. فالقافية مؤلفة من تمثل صوتين ساكنين على التوالي هما (الألف الممدودة، والهمزة الساكنة)، (الأشياء، العمياء، النساء، النداء، عطاء، رجاء، هواء، الوباء، الأضواء، السماء)، إذ إنّ الهمزة صوت انفجاري شديد لا هو بالمهموس ولا بالمجهور [1]. وإنّ امتداد الصوت وانفجاره في هذه القوافي يدل على آهةٍ وزفرةٍ في روح الشاعر أراد لها أن تخرج وهو يصور الشهيد الذي سقط في أرض الردى/ المعركة، وصعود روحه إلى الذرى إلى السماء في مشهد جنائزي لتنتج بذلك دلالة إيقاعية تلاءمت كثيراً مع حالة الشاعر النفسية الحزينة، إذ حققت القوافي تلاؤماً مع واقع النفس الدلالي.

ثانياً: تقفية الجملة الشعرية:

تعد الجملة الشعرية صورة من صور التشكيل الموسيقي لشعر التفعيلة، وهي صورة متطورة عن صورة السطر الشعري، فهي بنية موسيقية أكبر منه وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل لأكثر من سطر وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر وأكثر، وفي أبنية موسيقية مكتفية بذاتها [2]. "واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى"[3].

وتلعب القافية دوراً مهماً في تحديد الجملة وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تنتهي الجمل الشعرية بقافية وروي يتكرران في جمل أخرى، لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تمنح النص الشعري توازناً موسيقياً في عموم القصيدة مما يقلل من الملل والرتابة الناتجة عن تتابع التقفية[4].

وكأنموذج على هذا النوع من التقفية نأخذ نص (أبي)[5] يقول فيه:

جبل من الصمت المحمّلِ بالنخيل وبالصحارى
تشرأبُ الخيل في عينيهِ

---

(1) ينظر: استخدامات الحروف العربية: 19.
(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 108-109.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 111.
(4) ينظر: م.ن : 111 ؛ والشعر العربي المعاصر: 120.
(5) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 177. وينظر: النصوص(احتفالية الندى:17،غزل في مستشفى:19، اضطراب:192).

تطوي البيدَ
تلوي _ خلف سرعتها_ عباءاتِ الرياحْ
كي ترى الآه وقد صارت حجارا

يتكون النص من جملتين شعريتين تتألف الأولى من سطر شعري واحد ينتهي بـ "الصحارى"، وتتألف الثانية من أربعة أسطر شعرية تنتهي بـ "الحجارا". وإنّ مفردتي القافية ينتهيان بحرف روي موحد هو الراء المطلقة المسبوقة بحرف مد الألف، مع مجيئهما على صيغة الجمع ليدل بذلك على الامتداد والاتساد في القافية الأولى والكثرة في القافية الثانية. لذا حققا توازناً إيقاعياً ودلالياً في عموم القصيدة، بدأ هذا التوازن من العنوان (أبي) الذي امتد إلى المتن كله ليكوّن النص الفعلي فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولّد الفعلي لمعظم دلالات النص [1]. ومن هنا كان للتقفية دلالة ارتبطت ارتباطاً واضحاً بالعنوان والمضمون معاً فهي تدل على الأرض والطبيعة، كما ارتبط بها والد الشاعر من خلال عمله في فلاحة الأرض والانتقال والعمل منقباً عن النفط في عين زالة بعد أن هجر سكة الفلاحة. غير أنّ المعنى ظل مرتبطاً بالأرض والطبيعة من خلال فلاحة الأرض إلى التنقيب فيها [2].

إذ إنّ الشاعر يرى في والدهِ أنموذجاً وجبلاً محملاً بالخير والعطاء والصبر والقوة. "وبما أنّ نظام الجملة الشعرية صورة بنائية أعقد من نظام السطر الشعري وأكثر تماسكاً، فإنّ نمط التقفية فيه لا يخضع لهدف إيقاعي محض إنما يحاول إضفاء بعد دلالي على وظيفته"[3] كما هو الحال في النموذج آنف الذكر.

ثالثاً: التقفية المختلطة:

وهو النوسد الثالث من أنواد القافية الموحدة الذي لا يعتمد على النظام السطري المستقل ولا على نظام الجملة الشعرية المستقلة أيضاً، بل يمزج بين النظامين في القصيدة الواحدة، وفي هذه الحالة يبتعد الشاعر عن الوقوف في الرتابة والإملال الناتجين من استخدام جرسٍ واحدٍ (حرف روي) متتابع في نهاية أسطر القصيدة [4].

---

(1) ينظر: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، د.خالد حسين حسين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007: 191.
(2) ينظر: تلميحات محمد صابر عبيد قارئاً لأدونيس، رعد فاضل، من كتاب: طائر الفينيق محمد صابر عبيد الشاعر الناقد : 177.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 117.
(4) ينظر: الشعر العربي المعاصر : 115.

وكـأنموذج علـى هـذا النـوسـ مـن التقفيـة نأخـذ نـص (هكـذا وشوشـتني العصافير)[1]:

قَدَرٌ أن نلتقي... سيدتي
بين السطور الخضر تيجاناً وأشجاناً ووردا
قدرٌ أن تقرأي فنجانيَ المشحونَ ودّا
قدرٌ أن تصبح الكلمات في عينيكِ
هذا الصبح ريحاناً وشهدا
قدرٌ أن نلتقي في الشمس يا سيدتي
فأنا النور الذي يزرع في خدّيك للأشواقِ وعدا
وأنا العطرُ الذي يبعث في فستانك المزهوِ إشراقاً وسعدا
فأنا المملوء سرّا وأنا الراعش بردا
فامنحيني دفء عينيكِ
لكي ينبت في عينيّ نيراناً ووجدا
أنا من أسرارك الحلوة
فخطيني على صدرك عقدا

يتـألف الـنص مـن ثلاثـة أسطر شـعرية وخمس جمل شـعرية تنتهـي جميعهـا بقافية موحدة مكونة من صوت (الدال) المطلق، وهو صـوت شديد انفجـاري مجهور[2]. متبوسـ بألف الإطلاق (وردا، ودّا، شهدا، وعدا، سعدا، بردا، وجدا، عقدا). وإنّ انفتاح حرف الروي وانطلاقه أفرز دلالـة إيقاعيـة تناسبت دلالياً مـع سـعادة الشـاعر وانشراحه الناتج عن هذا (القَدَر) الذي جعله يلتقي بهذه السيدة الجميلـة وعيونهـا التـي حولت الكلمات إلى ريحان وشهد. لذا ساعدت اسمية القوافي كثيراً علـى تعميق دلالـة الثبات وعدم التغيير وحتميّة القدر الذي يؤكده الشاعر حينما يكرره في خمسـة أسطر شعرية.

ومع ذلك فـإنّ الشـاعر وبعد هذه الأسطر لا يخلـو مـن حس نرجسـي فيكـرر صفة الذات (الأنا) خمس مرات، إذ ناسب هذا التكرار وهذا الانفجـار الأنـوي انفتـاح حرف الروي وانفجـاره أيضـاً. وبهذا حققت القافيـة دوراً دلالياً مهماً فـي الـنص إلـى جانب دورها الإيقاعي.

2- نمط القافية المنوعة "المركبة" :

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب":28. وينظر: النصوص(مسافة:12،خطوط أولية على كراس الغرام: 18، مصافحة: 29).
(2) ينظر: الأصوات اللغوية : 49. ؛ و استخدامات الحروف العربية : 53.

يعتمد هذا النمط من القوافي على التعدد والتنوع في تقفية القصيدة الواحدة، وإنّ هذا التنوع لا يأتي من فراغ إنما هو انعكاس لتعقيد العمل الفني الإبداعي الحديث. لذلك فإنّ شعراء التفعيلة يميلون إلى الموسيقى المنوعة في قصائدهم أكثر من الموسيقى البسيطة [1]. بل يتطلعون إلى إبداع إيقاعات جديدة تتلاءم مع الذوق الفني للعصر [2].

إنّ في هذا النوع من التقفية ما "يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها"[3]، إلاّ أنّ هذا التنوع لا يأتي "على مستوى واحد من التعقيد فمنه ما يأتي لمجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الواحدة من دون تدخل كبير للوعي ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينم عن وعي تركيبي واضح"[4] يحقق مهمة شعرية كبيرة في النص.

ويمكن حصر القافية المنوعة في شعر محمد صابر عبيد على وفق الأنواع الآتية:

أولاً: القافية الحرة المقطعية:

وهو نوع من أنواع التقفية في القصيدة الحديثة والذي يقوم على نظام المقاطع إذ "يتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع، وتتغير مع كل مقطع جديد وقد تتمثل بتكرار قافية أساسية في كل مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة"[5]. إذ إنّ "وصف هذه التقفية بأنها "حرة" يأتي من إمكانية كل مقطع في تقديم صورة تقفوية خاصة ليس شرطاً أن تكون لها صلة ما بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمر تقفية معينة عبر مقاطع القصيدة كلها أو تتوقف في مقطع معين، وقد يستقل كل مقطع بتقفياته الخاصة"[6]. وهذا النوع يمكن أن نجده في نص (تواشيح مملكة الفرح)[7]، والذي ينقسم مقطعياً إلى خمسة مقاطع مرقمة ترقيماً عددياً:

---

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 124 ؛ والنقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985: 158.

(2) ينظر: أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية (دراسات فكرية)، دمشق، 1995: 117.

(3) تمهيد في النقد الأدبي : 181.

(4) القصيدة العربية الحديثة: 125.

(5) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 249.

(6) القصيدة العربية الحديثة: 126.

(7) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 61. وينظر: النصوص(تطلعات أفقية في حزن الشجر: 54، خصوبة الرغبة:56، ويصدق الوعد: 95).

1
الفجرُ في الأقدارِ غيرُ الفجرِ
والأحراجُ بالريح البهيةِ.. تزدهي تبراً وأصدافاً... وليلاً مقمراً
الوجه طاف بسمرةٍ مشحونةٍ تنمو فراشاً أخضراً
ينشرُ في أيامنا طعماً جديداً للفرح
2
كان انتظارُ السنبلِ المبتلِّ سيفاً قاطعاً للوجهِ والنظرهْ
وكان الأفق المدبوغُ في صدري وشاحاً... رائعَ الصفرهْ
فتصطفُ الرجاءاتُ.. على أقدام نجوانا
طقوساً من نظامات الأماسي من هوى القُدرهْ
وأكواباً وتاريخاً.. وأحلاماً طفوليه
ربيعاً دائمَ الخضرهْ
وحَدواً في جذور القلبِ أذكى الروحَ موسيقى
وصوتاً خافتَ النبرهْ
فخلّوا الحبَّ وضاحاً بلا قيدٍ ولا صيدٍ... ولا حيرهْ
وخلّوا الله يمطرُها
ويسري للندى عطرهْ
3
كنتُ في سفر القرابينِ.. إلهً
يخلق التيجانَ من عطر السنابلْ
والنداءات التي أطلقها البردُ على نخلكَ
عامتْ في صحاريكَ جداولْ
آه...
لو يعرفنا الظلُّ المباحُ
أننا السرُ الذي
أفنى تباريحَ الزلازلْ
أننا الشعرُ الذي غنّى أكاليلَ الولاداتِ
بليلٍ من سلاسلْ
أننا النهرُ، السؤالُ، العندليبُ، العشقُ، والآهاتُ، أصواتُ المدينهْ
4
لكنما حبي، عباداتي، وإيماني
وزرعي الراكضُ المحصورُ.. في قلبي
وصمتي وجنوني

لكما وهجُ المشاعلْ
لكما الروحُ التي تسري خفاقاً في شرايين الحياه
لكما همسُ العصافيرِ وأشواقُ البلابلْ
5
ومن الجدارِ... إلى الجدارِ
ومن السماءِ.. إلى السماءِ
إلى البحارِ
ومن العيون المشمساتِ.. إلى الحجارِ
ومن الدموعِ... عروشُ مملكةٍ تدارُ
هذي الربوعُ حمامةٌ أجلت بسلوانا تعابيرَ النهارِ بلا انتظارِ

يتألف النص من خمسة مقاطع تتكرر فيه خمس قوافٍ سنرمز لها حسب تسلسلها في النص بتسلسل الحروف الأبجدية بمعنى أنّ (أ) هو رمز القافية الأولى و (ب) هو رمز القافية الثانية، وهكذا تتنوسد القوافي على وفق مقاطع النص وعلى النحو الآتي:

المقطع الأول = أ أ
المقطع الثاني= ب ب ب ب ب ب
المقطع الثالث= ج ج ج ج
المقطع الرابع= د د ج ج
المقطع الخامس = هـ هـ هـ هـ

إنّ المقطع الأول يتكون من قافيتين من فئة (أ) وهي (مقمراً، أخضراً)، أما المقطع الثاني فيتكون من سبع قوافٍ من فئة (ب) وهي (النظرهْ، الصفرهْ، القدرهْ، الخضرهْ، النبرهْ، حيرهْ، عطرهْ)، وفي المقطع الخامس قافية من فئة (ج) وهي أربع قوافٍ (السنابلْ، جداولْ، الزلازلْ، سلاسلْ)، وفي المقطع الرابع قافيتان من فئة (د) وهما (إيماني، جنوني) مع قافيتين من فئة (ج) (المشاعلْ، البلابلْ)، أما المقطع الخامس فقافيته من فئة (هـ) وهي (الجدار، البحار، الحجار، انتظار). والملاحظ في قوافي القصيدة أنها جاءت مستقلة في كل مقطع، ولا يوجد تداخل تقفوي إلاّ في المقطع الرابع، إذ تداخلت مع قافيته قافيتان من قافية المقطع الثالث.

فالشاعر يختار قافية موحدة في المقاطع لكنها متنوعة في عموم القصيدة، فهو يخلق بذلك توازناً إيقاعياً بين مقاطع النص، فضلاً عن تساوي عدد أسطر المقاطع باستثناء المقطع الأول الذي جاء على أربعة أسطر، فإنّ كلاً من المقطع الثاني والثالث جاءا على أحد عشر سطراً، والمقطع الرابع والخامس جاءا على ستة أسطر أيضاً. وإنّ هذا التماثل الصوتي في قوافي كل مقطع والتساوي في طول الأسطر

الشعرية من شأنه أن يحقق إيقاعاً منتظماً متدرجاً إلى نهاية القصيدة يدل على تلاحم وتماسك المقاطع فيها إيقاعياً ودلالياً.

ثانياً: القافية المتوالية:

يتأسس هذا النمط عبر الانتقال من زوج قافوي إلى آخر لا يماثله، "ويلاحظ أنّ هذا النمط يقترب من نمط القوافي المتتابعة إلاّ أنّ ما يميزه عنها اقتصاره على أزواج قافوية متماثلة لا يتعداها إلى أكثر من ذلك قبل الانتقال إلى قافية أخرى"[1].و يأتي على الشكل التالي: (أ أ ب ب) أو يحدث أن يفصل بين الزوجين من القافية قافية مفردة وتأتي وفق الشكل التالي: (أ أ ج ب ب)[2] كما في نص (صدى)[3] :

صاحت أذني(أ)
رف خيالٌ.. في ذهني..(أ)
أترى خيراً !! شراً !! وهماً !! (ج)
دققت مليّاً، حاولتُ(ب)
ولكن لم أمسك شيئاً.. فـ.. نـ.. هـ.. ضـ.. تُ.. (ب)

لقد حقق التماثل الصوتي بين قوافي النص تماثلاً إيقاعياً في عموم النص وتماثلاً دلالياً في كل زوج تقفوي على حدة، فقافية (أذني، ذهني) توحي بترابط دلالي في ذهن السامع وكأن الواحدة تولّد الأخرى " فالمفردة في السياق الشعري لها قدرة توليدية على استدعاء مفردات أخرى"[4].إذ أتى الإشباس السمعي في السطر الثالث ولعب دوراً مهماً في تهيئة الانتقال سمعياً إذ فصل بين حالتين الأولى خيالية في ذهن الشاعر، لذا أتى هذا الإشباس محملاً بالتساؤل والتعجب والاحتمالات، وبين الحالة الثانية الواقعية في (حاولتُ، نهضتُ) فكلا القافيتين تحملان دلالة الحركة والتغيير. ولكن الشاعر رغم هذا لم يغير شيئاً لأنه لا أحد باستطاعته تغيير (الصدى) إلا إذا غير مصدرهُ ولهذا دخل عنوان القصيدة (صدى) في صلب تأويل النص الشعري، لذا قطّع قافية (نـ - هـ - ضـ -تُ) لتكون دليلاً على العنوان.

---

(1) شعر السياب "دراسة إيقاعية" : 88.
(2) ينظر: اللغة الشعرية: 91.
(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 35. وينظر: النصوص (الرحيل سلوى..لكن العالم صغير:36، ابتهال على الطريقة العراقية: 39، حديث سري للغاية: 70).
(4) اللغة الشعرية الانفتاح على اللون، د. فهد محسن، مجلة الموقف الثقافي، العدد (20) السنة الرابعة، آذار – نيسان، لسنة 1999: 81.

ثالثاً: نمط القافية المتعانقة:

يتشكل هذا النوع من القافية وفق الشكل التالي (أ ب ب أ)، إذ إنّ القافية الأولى لا تعاد إلاّ بعد مجيء قافيتين متماثلتين بشكلٍ متوالٍ، وهو يستند على مبدأ التشابه الصوتي [1]. على النحو الذي نلمسه في المقطع الآتي من نص (ويصدق الوعد)[2]:

دمكَ البريُّ.. ينمو حقل ألغامٍ
ويسري في مياه الكرخة الممتدِ
أنوار شرائعْ(أ)
لا.. تداني(ب)
لا.. تعاني(ب)
لا.. تطاوعْ(أ)

جاءت القافية الأولى على حرف الروي (العين) في مفردة (شرائعْ)، ثم جاءت قافيتان متماثلتان من نوع آخر بعدها ينتهيان بروي (الياء) وهما (تداني، تعاني)، لتعود قافية العين المقيدة في مفردة (تطاوعْ). إذ حقق التماثل الصوتي بين (لا تداني، لا تعاني) المنفيتين تماثلاً دلالياً، يتناسب مع شجاعة هذا الجندي الجريح الذي لا يستسلم ولا يتراجع إلى الوراء فهو باقٍ في أرض المعركة يدافع عن وطنه وأهله. لذا جاءت القوافي مقيدة مقطوعة الحركة ثابتة، إذ تلاءمت مع ثباته. وبما أنّ قافية (لا تطاوعْ) تتماثل صوتياً مع قافية (شرائعْ) إلاّ أنها لا ترتبط معها دلالياً بل تشترك مع دلالة القافيتين قبلها.

إنّ القافية الدلالية تحترم مبدأ التوازي، إذ يتجاوب فيها التشابه في المعنى مع تشابه في الأصوات، وإنّ هذا الترابط الوثيق بين الصوت والمعنى ينتج عنه بنية إيقاعية دلالية توحد بين عناصر النص في تشكيل فني رائع وفي بناء متقن [3].

2- دلالة إيقاع القافية المرسلة "الداخلية" :

تتمثل هذه التقفية في خلو النص وتحرره من التقفية الخارجية، وإنّ الغياب الخارجي للقافية عوض عنه حضور نمط من القوافي الداخلية التي تتوزع عفوياً داخل الأسطر الشعرية، تمنح النص تماثلاً صوتياً داخلياً ولمسات إيقاعية جديدة خافتة هادئة لا ترقى إلى ما تحدثه القوافي الخارجية من وقع على الأذن [4].

---

(1) ينظر: اللغة الشعرية : 95.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحرب": 95. وينظر: قصيدة (عذابات لحظة : 30).
(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 78 ؛ وموسيقى الشعر بين حديها النفسي والجمالي : 10.
(4) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 153 ؛ ودير الملاك: 340 ؛ وبنية اللغة الشعرية: 82 ؛ والقافية في شعر السياب (فاعلية الدلالة وأنماط الأداء) ، د. رياض شنتة جبر وحميد يعقوب نعيمة ، مجلة جامعة ذي قار، كلية الآداب، العدد 1 ، المجلد 5، حزيران، لسنة 2009: 105.

وإنّ القصائد ذوات القوافي المرسلة تختلف من حيث إبداعها من شاعر إلى آخر حسب إمكانيته وتجربته الشعرية "فإرسال القافية يحتاج إلى إمكانيات شاعرية تحقق تعويضاً عن فقدان هذا العنصر الموسيقي الهام في القصيدة. ولعل إحساس بعض _ الشعراء بأنّ الجرس الموسيقي الذي تحققه القافية بتكرارها يقف حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الداخلي الذي يتحقق باسترسال المعنى _ هذا الأحساس هو الذي حدا بهم لإرسال قوافيهم"[1]، ذلك لأنّ الجرس الإيقاعي هو الذي يسند المعنى [2].

فضلاً عن أنّ القافية المرسلة توفر " كامل الحرية للشاعر في إبداع قصيدة حديثة من دون قيود وشروط مسبقة، وإرسال القافية بهذه الطريقة تجعل منها أكثر غنى وفعالية وفائدة لعالم القصيدة... ولعل من أفضل التقنيات التي تسمح بولادة هذا النوع من التقفية هي تقنية التدوير التي تكاد تغيب فيها التقفية الخارجية غياباً كاملاً لاسيما إذا كان التدوير كلياً "[3]. وبذلك تحتاج القصيدة إلى المواصلة الإيقاعية في عملية القراءة.

حفلت نصوص محمد صابر عبيد بهذا النوع من التقفية، وخاصة المتأخرة منها وهذا لهو علاقة بنضج الحساسية الإيقاعية عند الشاعر، لذا شكل نسبة عالية في شعرهِ بلغت (53.43%) إذ أثبت حضوراً بارزاً في أغلب نصوصه الطويلة والمتوسطة ونصوصه المركزة والتي لا تخلو جميعها من التدوير، ونجد هذا النوع من القافية في نص (دفء المواسم)[4] يقول فيه:

الصبح من راحلتي جدّ قريبِ
وأنا استنطقُ الفجرَ
وأذرو حكمةَ الخابورِ
ألهو ببقايا خزفِ الروحِ
أيا سيدةَ الماء استضيفيَ حرقة الأغصانِ
ردّي للحصى لونَ عيونه
أطفئي النارَ التي عدّت على وجه القطا
هزّي جذوع النخل في شطّي
فاني في فضاء الشوقِ.. طيرٌ
يعصرُ الأزمانَ والريحَ
ليغفو _ في أمانٍ وهوىً _

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 257.
(2) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزبيث دور، ترجمة: د. محمد إبراهيم االشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961: 50.
(3) القصيدة العربية الحديثة: 154.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 15. وينظر: النصوص(ومضة: 21، وقفة للتأمل: 22، لها: 23).

بين... يديكِ

يتحرر النص من التقفية الخارجية تحرراً كاملاً، فيتوفر له هذا التدفق الإيقاعي والتلاحق السطري الذي حققه التدوير، إذ كان له دور كبير في إرسال القوافي، فالنص مكون من اثني عشر سطراً على تفعيلة الرجز، إذ بدأ التدوير من بدايته إلى السطر السابع، ثم يستمر التدوير وينتهي في السطر الحادي عشر.

وإنّ إرسال القوافي عوض عنه حضور نوسٍ من التقفية الداخلية المتلاحقة أيضاً تتمثل أولاً في صوت الواو في (أذرو، ألهو) في السطر الثالث والرابع، وثانياً في صوت (ياء المخاطبة) في (استضيفي، ردّي، أطفئي، هزّي) في السطر الخامس والسادس والسابع والثامن على التوالي، وصوت الياء أيضاً في (شطي، فاني) في السطر الثامن والتاسع.

لذا فإنّ التقفية الداخلية والتدوير حققا تلاحقاً وتدفقاً إيقاعياً زاد كثيراً من حركة النص و استمراريته بلا توقف نحو نهايته، وذلك ما تلاءم مع غياب القافية الخارجية فيه ومع دلالة النص بشكل عام، فالشاعر يريد الوصول إلى حبيبته. ولذلك فهو يرى أنّ الصبح قريب جداً منه، فهو يستنطقه كل يوم كي يحضر ويخلصه من هذا الفراق الذي أحرق أغصانه، فلم تعد مورقة وجفف جذوس نخلهِ فهو يذرو حكمة الخابور، فيشكل التناص هنا علاقة مفارقة مع قول ليلى بنت طريف الشيباني وهي ترثي أخاها الوليد، إذ تعاتب الشجر المورق الذي لم يجزس على فقد أخيها:

فيا شجر الخابـــور مالك مورقـاً كأنك لم تجـزس على ابن طريـفِ [1]

(1)

لذا يطلب من سيدة الماء (آلهة الماء) أن تستضيف حرقة أغصانه وتغذيها وتُطفِئَ نار شوقه، فهو بحاجة إلى الماء(اللقاء)، إذ يتحدث الشاعر عن نفسه فهو في الحب والشوق طائر حر ومنطلق يعصر الأزمان يحبسها ويحد من حركتها ليغفو في أمانٍ و هوىً بين يديها، حين ذاك يشعر بدفء المواسم، وبذلك تتحقق دلالة العنوان الذي اندمج بوحدة القصيدة وأصبح أحد مستوياتها التركيبية – الدلالية داخل سياق النص [2].

كما حضر هذا النوس من القافية المرسلة "الداخلية" في نصوص محمد صابر عبيد المركزة والتي قد تأتي في سطر شعري واحد أو أكثر، إذ تغيب في أغلبها التقفية الخارجية تماماً. ومنها قوله في نص (تبادل)[3]:

جرحٌ تشققهُ التباريحُ

---

(1) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر علي بن عبد الله الحموي، تحقيق: عصام عصام شعيتو، ط1،دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1987: 1/ 278.

(2) ينظر: بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات)، محمود عبد الوهاب، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، لسنة 1999: 2.

(3) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 180. وينظر: النصوص(ارتواء: 175، دفاس: 181، مجال:182).

وجرحٌ يتغاوى بالخطوط

إنّ التماثل الصوتي الداخلي نتيجة تكرار كلمة (جرح) في بداية سطري النص قد خلق تقفية داخلية منحت النص إيقاعاً صوتياً ودلالة إيقاعية عبر التكرار الذي يركز على المعنى ويؤكدهُ ويمنح النفس نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر [1]. الذي عبر عن معنيين ودلالتين مختلفتين في كل سطر، فالجرح الأول تشققه تباريح الشوق فهو متوهج شديد الحزن متألم كلما طال صدود المحب عنه، لكن تغيب عن الجرح الثاني هذه الدلالات كلها فليس له إلاّ أن يتغاوى بخطوطهِ،وإن تبدل الدلالة هنا متحققة من عنوان النص (تبادل) ليكون نقطة استناد لتوليد النص وتشكيل دلالته [2]. وليمنح التقفية المرسلة الداخلية لكلمة (جرح) المكررة دلالة جديدة في كل مرة بما ينسجم مع تجربة الشاعر.

(1) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس،ط1، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، 2007: 264.

(2) ينظر: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية : 47.